

Филинкова Александра Николаевна

**РАЗВИТИЕ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ  
В ЕКАТЕРИНБУРГЕ-СВЕРДЛОВСКЕ  
В 1920-е — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 1950-х ГОДОВ**

Специальность 17. 00. 04 — изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Работа выполнена на кафедре истории искусств ГОУ ВПО  
«Уральский государственный университет им. А. М. Горького»

Научный руководитель:	кандидат искусствоведения, профессор, действительный член Российской академии художеств <b>Голынец Сергей Васильевич</b>
Официальные оппоненты:	доктор искусствоведения, профессор действительный член Российской академии художеств <b>Чегодаева Мария Андреевна</b>
	кандидат искусствоведения <b>Казаринова Нина Васильевна</b>
Ведущая организация:	<b>ГОУ ВПО «Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова»</b>

Защита состоится «8» июня 2010 года в \_\_\_\_ ч. на заседании диссертационного совета Д 212.286.08 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, ком. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького»

Автореферат разослан «\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2010 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор социологических наук,  
профессор

Л. С. Лихачёва

### Актуальность темы исследования

В искусстве нашей в XX в. страны книжная графика заняла особое место. Это объясняется литературоцентризмом русской художественной культуры, стремлением к характерному для России рубежа XIX—XX вв. синтезу искусств, реализованному на театральной сцене и на книжных страницах. В советское время вместе с книгой в целом книжная графика выполняла просветительскую, агитационно-пропагандистскую роль. Однако именно в книге художники нередко находили убежище от догм соцреализма.

Параллельно с книжной графикой развивалось отечественное «книжное искусствоведение», исследовавшее в основном произведения столичных мастеров. Только во второй пол. XX в., когда работы свердловских художников появились на республиканских, всесоюзных и международных выставках и конкурсах книжного искусства, были отмечены грамотами и медалями, их имена стали упоминаться в искусствоведческой литературе. Между тем творчество их предшественников оставалось мало изученным или забытым.

Обращение к научно не исследовавшемуся провинциальному материалу обогащает знание отечественной художественной культуры XX в., позволяет осознать роль явлений, кажущихся маргинальными, в магистральной линии развития искусства нашей страны. Одновременно изучение свердловской книжной графики расширяет представление о художественной культуре Среднего Урала, способствует выявлению ее регионального своеобразия.

Т. о., обозначим проблему нашего исследования: развитие книжной графики на Среднем Урале в первой пол. XX в. в контексте истории отечественного искусства книги и региональной художественной культуры.

### Степень научной разработанности проблемы

Об иллюстрации, ее взаимоотношении с текстом задумывались писатели и художники, представители разных гуманитарных наук XVIII—XIX вв.: А. Н. Оленин, Н. А. Львов, А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, В. Н. Майков, Ф. И. Буслаев, В. В. Стасов, В. А. Верещагин. Теоретические основы искусства книги заложили в России на рубеже XIX—XX вв. художники и критики «Мира искусства», пропагандировавшие свойственный стилистике модерна плоскостный, линейный, силуэтный рисунок, удобный для полиграфического воспроизведения и органичный книжной странице, что привело их к пониманию книги как единого организма.

В 1920-е гг. В. А. Фаворский разрабатывает на основе книжной ксилографии концепцию синтетической книги, где органично сочетаются функциональное и эстетическое начала. Конструктивисты (Эль Лисицкий, А. М. Родченко), ориентируясь на возможности современной полиграфии, призывают художников создавать книгу с помощью элементов наборной кассы и фотомонтажа. Миriskusническому декоративизму противопоставляются конструктивные принципы построения книги. В этот же период А. А. Сидоров вводит в научный оборот понятие «искусство книги», определяя его как синтез конструктивного и декоративного начал. Ю. Н. Тынянов полемически отрицая необходимость и органичность существования иллюстрации в изданиях художественной литературы, одновременно делает важные для художника книги наблюдения об отличии словесной и графической изобразительности.

В 1930-е — нач. 1950-х гг. отечественная книжная графика, как и другие виды искусства, жестко регламентируется. Достижения отечественного книжного искусства первой трети XX в. исключаются из сферы искусствоведческого внимания. В иллюстрационной графике пропагандируется тональная манера. Утверждается принцип единственно возможной изобразительной интерпретации того или иного литературного произведения.

В результате политических изменений в СССР в середине 1950-х гг. переоценивается современное состояние книжной графики. С резкой критикой ее станковизации, натуралистичности, проявившихся в тональной манере, выступили А. Д. Гончаров, Ю. А. Соболев, А. А. Каменский. Автор первого фундаментального исследования по истории отечественной иллюстрации XX в. — монографии «Пути развития русской советской книжной графики» (М., 1955) А. Д. Чегодаев вносит существенные коррективы в свои более ранние оценки. О возможности различного толкования литературного произведения, различных иллюстраций, отражающих индивидуальность не только писателя, но и иллюстратора, его время, пишут Е. Б. Адамов, А. С. Вартанов, Н. А. Дмитриева, О. И. Подобедова. Актуализируются вопросы синтетичности книжного искусства, утраченной почти за два десятилетия. Для понимания книги как единого целого, роли в ее создании художника важен двухтомник В. В. Пахомова «Книжное искусство» (М., 1961, 1962), в котором автор рассматривает работу художника над книгой от общего замысла до технических вопросов макетирования и полиграфии.

В к. 1950-х — нач. 1960-х гг. начинается (продолжающаяся в последующие десятилетия) художественная реабилитация наследия отечественной книжной графики первой трети XX в.: от «Мира искусства» до футуризма и конструктивизма. Публикуются теоретические работы В. А. Фаворского и Эль Лисицкого, воспоминания В. М. Конашевича, Н. В. Кузьмина, В. А. Милашевского и др. Возрождается интерес к проблеме художественных школ, которые в широком смысле связываются с Петербургом-Ленинградом и Москвой, в более узком — с художественными объединениями или отдельными мастерами («Мир искусства», «Группа 13», школа Лебедева, школа Фаворского). Отметим труды В. Н. Петрова, Ю. А. Молока, Ю. Я. Халаминского, Е. С. Левитина, М. А. Немировской, Ю. А. Русакова, Е. Ф. Ковтуна, Г. И. Чугунова, М. Ф. Киселева, С. В. Гольница, Н. Н. Розановой, Е. А. Бобринской, историка и художественного критика иллюстраций в детской книге Э. З. Ганкиной.

Новые изменения в отечественном книжном искусстве на рубеже 1960-х — 1970-х гг., когда иллюстрация вновь начала тяготеть к самостоятельности, были названы В. Н. Ляховым «раскниживанием» книжной графики. Однако наблюдение за творчеством графиков-«семидесятников» не привело искусствоведов к признанию неизбежности распада книги как художественного целого. Иллюстрации 1970-х — 1980-х гг. с их сложной пространственностью потребова-

ли и соответствующей организации пространства книги. В это время появляется выражение конструирование книги, или книжный дизайн.

Важный этап в теоретическом осмыслении искусства книги — труды Ю. Я. Герчука. Поднимаясь над современной полемикой о художественной целостности книги, Герчук с позиции истории отечественной и мировой книжной графики говорит, что в решении этого вопроса нет единого рецепта, т. к. у каждого исторического типа книги своя художественная логика, и нужно искать способы ее постижения.

Процессы, происходившие в отечественной книжной графике второй пол. XX в., проанализировала в монографии «Пути и итоги: Русская книжная иллюстрация 1945—1980» (М., 1989) М. А. Чегодаева. Она же подвела итоги развития советской книжной иллюстрации в первом томе издания «Книжное искусство СССР» (Т. 1. Иллюстрации. М., 1983). Второй том (Оформление, конструирование, шрифт. М., 1990) предваряет статья Э. Д. Кузнецова, содержание которой развито и дополнено автором во вступительной статье к альбому-каталогу «Век русского книжного искусства» (М., 2005), название которого свидетельствует об особой роли книжной графики в художественной культуре нашей страны в XX в.

Названные труды, рассматривающие в основном московскую и петербургскую-ленинградскую книжную графику, важны и для понимания свердловской графики, т. к. в ней происходили аналогичные процессы. Но в ней проявились и местные особенности, подготовленные традициями художественной культуры региона.

Первое осмысление особенностей культуры горнозаводского Урала дало творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка. Значительную роль в изучении нашего региона сыграло начавшее развиваться на Урале в последней трети XIX в. краеведение. В 1920-е гг. — время его подлинного расцвета, продлившегося всего десятилетие, уральские исследователи уделяли значительное внимание художественной культуре региона. Изучается наследие Пермского края (А. К. Сыропятов, Н. Н. Серебренников). Появляются работы об уральской иконописи (С. Дюлонг) и архитектуре (К. Т. Бабыкин). Развивая идеи отечественных родиноведов 1910-х — 1920-х гг., создателей теории «культурных гнезд» И. М. Гревса, Н. П. Анциферова, П. К. Пиксанова, пермский исследователь П. С. Богословский доказывал, что на Урале сложилась обладающая своей спецификой «горнозаводская цивилизация».

В 1930-е гг. с усилением тоталитаризма изучение отдельного региона с позиции его культурной самобытности затрудняется. При этом на государственном уровне стимулируется изучение фольклора, чему способствовал доклад М. Горького на Первом всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. В 1936 г. в Свердловске выходит сборник «Дореволюционный фольклор на Урале», в котором были опубликованы первые сказы П. П. Бажова. Вскоре изданные отдельной книгой («Малахитовая шкатулка», 1939), они оказались интересны не только с литературной точки зрения. Писатель представил художественно переосмысленный на основе уральского рабочего фольклора образ горнозаводского Урала, своеобразие характера его населения.

Начавшее формироваться на Урале в послереволюционный период искусство, взятое под идеологический контроль государства, находило отклик в местной периодической печати, во вступительных статьях к каталогам выставок уральских художников. Импульсом для становления уральского искусствознания стало пребывание в Свердловске во время войны сотрудников Эрмитажа и преподавателей искусствоведческого отделения МГУ.

В 1948 г. в Свердловске выходит первое исследование Б. В. Павловского «Художники на Урале. Краткий обзор работ за 30 лет», включавшее экскурс в историю художественной культуры Урала, в 1960 г. в Ленинграде — его же монография «Художники Свердловска». В оценке современного искусства Павловский выражал официальные взгляды своего времени. Однако обращение к художественному наследию индустриального края, создававшемуся представителями разных сословий, заставляло преодолевать идеологические догмы и проявлять элементы цивилизационного подхода к истории. Раскрывая своеобразие уральского искусства, Павловский развивал традиции родиноведов к. XIX — первой трети XX в. и намечал направление дальнейших исследований.

Уральская тематика оставалась в центре внимания пермского искусствоведа Н. Н. Серебренникова, еще в 1920-е гг. начавшего изучать художественную культуру региона. Итог его деятельности — монография «Урал в изобразительном искусстве» (Пермь, 1959), в которой на материале Пермской, Свердловской, Челябинской областей рассматривается образ Урала в искусстве, начиная с гравированных видов заводов XVIII в., заканчивая произведениями 1950-х гг.

С момента основания в 1960 г. Б. В. Павловским в Уральском университете кафедры истории искусств художественная культура региона оказывается в центре внимания местных искусствоведов. Продолжается начатое Павловским изучение камнерезного и ювелирного искусства края, художественного литья из металла, гравюры на стали. Во второй пол. 1970-х — 1980-е гг. возрождается интерес к уральской иконописи, исследование которой было прервано в 1930-е гг. На примере деятельности Демидовых выявляются связи уральского искусства с западноевропейским (Т. М. Трошина). Исследуются истоки художественного образования на Урале и история Екатеринбургской художественно-промышленной школы — предшественницы Свердловского художественного училища, из которого, в частности, вышли многие мастера свердловской книжной графики, роль в развитии уральского искусства Академии художеств, проблемы художественной педагогики и искусствознания на Урале в XX — нач. XXI в. (С. П. Ярков и др.). После выхода в свет монографии организатора архитектурного образования в Свердловске Н. С. Алферова «Зодчие старого Урала» (Свердловск, 1960), посвященной горнозаводской промышленной архитектуре, начинается систематическое изучение уральского зодчества преподавателями и выпускниками УрГУ и УрГАХА.

Снятие идеологических ограничений позволило исправить ошибки в оценке уральского искусства советского времени, объективно оценить современную художественную ситуацию, что отразилось в публикациях Е. П. Алексеева, О. М. Власовой, Т. А. Галеевой, Н. Ф. Горбачевой, Н. В. Казариновой, З. Ю. Тауровой, Г. С. Трифионовой, Г. С. Холодовой, В. А. Черепова, С. П. Яркова и др. Ряд исследований посвящен конкретным периодам в истории искусства

нашего края, развитию на Урале различных видов искусства, художественной культуре отдельных областей и городов региона. В публикациях Г. В. Голынец и С. В. Голынец впервые прослеживаются основные этапы истории пластических искусств Урала от их истоков до сегодняшнего дня, выявляются общероссийские закономерности и местные особенности в развитии уральского искусства. Результат коллективного труда екатеринбургских и нижнетагильских искусствоведов — книга «Образ Урала в изобразительном искусстве» (сост. Е. П. Алексеев. Екатеринбург, 2008), освещающая наиболее яркие страницы уральской пластики и живописи.

Для нас важны также статьи и книги представителей смежных гуманитарных профессий, внесших значительный вклад в изучение Урала. Их работы убеждают в научной продуктивности регионалистического подхода к последнему. Особо отметим исследования, касающиеся интересующих нас периодов: монографии Г. С. Адриановой «Художественная интеллигенция Урала. 1930-е» (Екатеринбург, 1992), А. В. Сперанского «В горниле испытаний. Культура Урала в годы Великой Отечественной войны (1941—1945)» (Екатеринбург, 1996), а также монографию И. Я. Мурзиной «Феномен региональной культуры: поиск качественных границ и языка описания» (Екатеринбург, 2003), где на примере Урала рассматривается феномен региональной культуры в ее историческом развитии, и написанный ей совместно с А. Э. Мурзиным учебник «Очерки истории культуры Урала» (Екатеринбург, 2008).

Начало XXI в. ознаменовано в изучении культуры Урала изданием в Екатеринбурге «Уральской исторической энциклопедии» (1-е изд., 1998; 2-е изд., 2000), энциклопедии «Екатеринбург» (2002), в которых, в частности, освещается художественная жизнь города и региона, «Бажовской энциклопедии» (2007), где помимо литературоведческих статей представлены материалы, раскрывающие связь творчества Бажова с различными видами искусства, а также совместной работой Института истории и археологии УрО РАН и УрГУ над академической историей литературы Урала, рассматриваемой в широком культурологическом контексте.

Научные издания по нашей проблеме дополняет мемуарная литература: воспоминания художников Н. С. Сазонова, А. Г. Вязникова, Н. В. Ситникова, Н. Г. Чеснокова, И. С. Нечкиной-Финкельштейн, Г. И. Кетова, В. М. Воловича, вдовы пейзажиста О. Э. Бернгарда И. Н. Денисовой, искусствоведа М. К. Браславской, повествующие о художественной жизни Свердловска-Екатеринбурга.

Первые искусствоведческие отклики на свердловскую книжную графику появляются в кон. 1940-х гг. Однако в монографии Павловского «Художники на Урале» книжная графика не упоминается. Не затрагивается она и Серебренниковым в работе «Урал в изобразительном искусстве». В «Художниках Свердловска» Павловского отмечены лишь отдельные имена и произведения художников свердловской книги.

С 1960-х гг., когда свердловская книжная графика становится полноправной участницей региональных и столичных художественных выставок, отечественных и международных конкурсов искусства книги, она заслуживает искусствоведческого внимания, упоминается в общих обзорах советского книжного искусства. Однако утверждавшиеся в этот период новые принципы книжного оформления далеко не сразу нашли понимание и одобрение местных властей, свердловские графики не раз обвинялись в формализме. Но время брало свое. Наибольшего признания среди свердловских мастеров по праву удостоился В. М. Волович. О нем писали местные и столичные критики (Б. В. Павловский, О. П. Воронова, В. Е. Лебедева, Г. В. Голынец, С. В. Голынец, О. А. Уроженко и др.). Появились отдельные публикации и о других свердловских художниках, работавших для книги: о Н. П. и А. А. Казанцевых, В. Д. Сыскове, Г. С. Мосине, Г. С. Метелеве, Л. А. Эппле, С. С. Киприне, Г. И. Кетове, Ю. Н. Филоненко, В. И. Реутове. Однако художники первой пол. XX в. по-прежнему оставались без внимания. Лишь некоторые из них отмечены в «Бажовской энциклопедии». Только начинается коллекционирование их работ Ирбитским музеем изобразительных искусств, играющим огромную роль в изучении уральской графики.

Т. о., книжная графика Среднего Урала комплексно до сих пор не исследована. Написанию первой части ее истории (1920-е — пер. пол. 1950-х гг.) и посвящена наша диссертация.

**Объект исследования** — екатеринбургская-свердловская книжная графика 1920-х — пер. пол. 1950-х гг.

**Предмет исследования** — становление и развитие книжной графики в Екатеринбурге-Свердловске в 1920-е — пер. пол. 1950-х гг.

#### **Цель и задачи исследования**

Цель работы — проследить особенности становления и развития книжной графики в Екатеринбурге-Свердловске в 1920-е — пер. пол. 1950-х гг.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

1. Выявить и систематизировать фактический материал (художники, книги) по истории екатеринбургской-свердловской книжной графики 1920-х — пер. пол. 1950-х гг.
2. Проследить стилистические изменения, происходившие в ней в указанный период; раскрыть художественные и идеологические причины этих изменений.
3. Выявить роль столичных школ и мастеров в развитии екатеринбургской-свердловской книжной графики, определить степень ее самостоятельности и оригинальности.
4. Ввести книжную графику Среднего Урала в контекст развития отечественного искусства книги пер. пол. XX в.
5. Определить ее место и значение в художественной культуре региона.

#### **Хронологические рамки**

Книжная графика появилась в Екатеринбурге с организацией в 1920 г. отделения Госиздата РСФСР, что определило нижнюю границу исследования. На протяжении более трех десятилетий екатеринбургская-свердловская книжная графика, следуя общим процессам развития отечественного искусства книги, прошла путь от модерна к конструктивизму и далее к традиционализму: к разделению на оформительскую и станковизировавшуюся иллюстрационную

графику; преодоление станковизма и стремление к возрождению синтеза в книжном искусстве намечается в пер. пол. 1950-х гг., что обусловило верхнюю хронологическую границу.

**Территориальные рамки** — Екатеринбург-Свердловск, где сосредоточились художественные, издательские, литературные силы Среднего Урала, ставшие основой для развития в регионе книжной графики.

#### **Источники**

1) Книги (в основном издания художественной литературы), выпущенные в Екатеринбурге-Свердловске в обозначенный хронологический период, из фондов РГБ (Москва), РНБ (С.-Петербург), научных библиотек РАХ (Москва, С.-Петербург), ГРМ (С.-Петербург), УрГУ, СОКМ, ОМПУ, СОУНБ, Свердл. обл. библиотеки для детей и юношества (Екатеринбург), книги, хранящиеся в частных библиотеках, а также оригиналы иллюстраций из собраний ЕМИИ, ИГМИИ, ОМПУ и из частных коллекций.

2) Материалы ГАСО, ПАСО, архива библиографического словаря «Художники народов СССР» (Москва, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ).

3) Документы по культурной политике и издательскому делу РСФСР и СССР.

4) Каталоги персональных, городских, областных, зональных, республиканских, всесоюзных художественных выставок, материалы центральной и местной периодической печати, интернет источники, монографии и сборники статей, содержащие сведения о художественной жизни и издательском деле Свердловска.

5) Интервью, взятые у художников и издательских работников: В. Е. Цигаля, Д. Б. Шимилиса, В. М. Воловича, Г. И. Кетова, Г. С. Метелева, М. М. Кошелевой, Ю. Н. Филоненко, В. И. Реутова, В. С. Солдатова, О. И. Аплесниной, Л. Г. Адамовой, В. В. Артюшиной, Ю. П. Сакныня, В. И. Селиванова, В. П. Сапова.

#### **Методологическая основа исследования**

Изучение уральской книжной графики требует комплексного подхода, подразумевающего применение *общекультурных методов (исторический, сравнительный, биографический)*, собственно *искусствоведческих (формально-стилистический, иконологический)* и *культурологических*.

При анализе произведений книжной графики мы опирались на разработанный Г. Вельфлином и его последователями, включая российских, *метод формально-стилистического анализа*, позволивший выявить формальные особенности той или иной работы и определить ее место в стилистическом развитии отечественного искусства книги. С этим методом соприкасается теория В. А. Фаворского, который в нач. 1910-х гг. перевел книгу «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893) немецкого скульптора, теоретика искусства А. Гильдебранда, оказавшего в свое время влияние на Вельфлина. Фаворский применил формальный анализ к искусству книги, выявляя взаимоотношение в книге временных и пространственных начал. Связанный с именем Э. Панофского *иконологический метод* был применен для интерпретации мотивов, сюжетов и тем, распространенных в свердловской книжной графике.

*Культурологические методы* восходят к теории «культурных гнезд» 1910-х — 1920-х гг., востребованной сегодняшней культурологической регионалистикой, культурной географией, геопозитикой. Их суть заключается в выявлении региональных особенностей изучаемого явления художественной культуры.

#### **Научная новизна исследования**

Изучена свердловская книжная графика первой пол. XX в., никогда ранее не становившаяся предметом целостного исследования. В научный оборот введен новый материал: книги, имена художников, в их числе приезжих, сотрудничавших со свердловскими издательствами в обозначенный период. Новую оценку и интерпретацию получили ранее известные факты. На основе введенного в научный оборот материала впервые искусство книги Среднего Урала рассмотрено комплексно, впервые проанализированы параллели и взаимовлияния свердловской книжной графики и других видов пластических искусств (живопись, скульптура, архитектура), художественной и краеведческой литературы, театра, что дает возможность увидеть в искусстве книги проявление регионального своеобразия художественной культуры. Раскрыты контакты екатеринбургских-свердловских художников с московской, ленинградской графическими школами. На примере книжной графики выявлены связи искусства столиц и региона.

#### **Теоретическая значимость работы**

На основе исследования книжной графики конкретного региона обогащено современное научное представление об искусстве советского периода, выявлены его противоречия, переосмыслены взаимоотношения в нем столичного и провинциального. Раскрыты художественные и идеологические причины стилистических изменений, происходивших в свердловской книжной графике в обозначенный период. На основе культурологического подхода определена роль книжной графики в формировании региональной идентичности художественной культуры Среднего Урала. Исследование свердловской книжной графики первой пол. XX в. помогает осмыслить ее современное состояние и перспективы. С искусствоведческими вопросами оказывается связана проблематика книги в целом, ее судеб в современной культуре в условиях развития новых видов искусства и средств массовой информации, появления новых технологий.

#### **Практическая значимость работы**

Результаты исследования могут быть использованы и уже используются в музейной, библиотечной, педагогической и издательской практике. Собранный и проанализированный материал послужит основой для пополнения коллекций и экспозиционной работы художественных, краеведческих и литературных музеев Свердловской области. Составленный на основе изученного материала каталог книг и художников-иллюстраторов и оформителей станет необходимым пособием в работе местных библиотек для уточнения базы данных и пополнения фондов недостающими книгами. Полученные результаты будут включены в программы фундаментальных курсов по отечественному искусству XX в., спецкурсов по художественной культуре Урала и дизайну книги для студентов искусствоведческих, культурологических, филологических и художественных специальностей.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1) В первой пол. XX в. на Среднем Урале сформировалась книжная графика. Исходная ситуация ее становления — организация в 1920 г. в Екатеринбурге Уральского отделения Госиздата РСФСР, а затем АО «Уралкнига», с первых лет существования уделявшего большое внимание оформлению книг, наличие в Екатеринбурге художественного учебного заведения (художественно-промышленная школа, затем художественное училище), из которого вышли многие мастера уральской книжной графики, в целом традиции художественной культуры края, развитие местной литературы, ставшей в Свердловске основным объектом издательской практики.

2) Стилистические изменения, происходившие в свердловской книжной графике (следуя общим процессам развития отечественного искусства книги, на протяжении более трех десятилетий екатеринбургская-свердловская книжная графика прошла путь от модерна к конструктивизму и далее к традиционализму: к разделению на оформительскую и станковизировавшуюся иллюстрационную графику; преодоление станковизма и стремление к возрождению синтеза в книжном искусстве намечается в первой пол. 1950-х гг.), были обусловлены как общими закономерностями развития отечественного искусства, идеологическими условиями времени, так и региональными особенностями.

3) Значительный вклад в формирование свердловской книжной графики внесли московские и ленинградские мастера, сотрудничавшие с местными издательствами в 1930-е гг., в период Великой Отечественной войны, а также художники, закончившие столичные вузы и затем связавшие с Уралом свою творческую судьбу.

4) Свердловская книжная графика, подчиняясь общим закономерностям развития отечественного искусства, одновременно выражает своеобразие художественной культуры региона, складывающееся из совокупности всех видов художественного творчества.

#### **Апробация исследования**

Основные идеи и полученные результаты представлены в публикациях автора: статьи в научных, художественных, общественно-политических журналах, научных сборниках, а также в докладах на научно-практических конференциях и чтениях: «Литература Урала: история и современность» (Екатеринбург, 2005), «Третьи Чупинские краеведческие чтения» (Екатеринбург, 2006), «Проблемы изучения и репрезентации художественного наследия в региональных музеях» (Екатеринбург, 2006), «Искусство Урала в общероссийском и мировом художественном контексте» (Екатеринбург, 2008), Региональный конкурс «РГНФ-Урал: история, экономика, культура» в Свердловской области (Екатеринбург, 2008). Собранный и проанализированный материал стал основой для выставки «Искусство уральской книги. К 85-летию издательского дела в Екатеринбурге» (Екатеринбург, 2005), был использован при подготовке и проведении Академической передвижной выставки «Урал» (Екатеринбург, Нижневартовск, Ханты-Мансийск, С.-Петербург, 2004—2005), выставки «Урал и Академия художеств. К 250-летию Императорской-Российской академии художеств» (Екатеринбург, 2008), при подготовке издания «Бажовской энциклопедии» и второго издания энциклопедии «Екатеринбург» (принято к печати).

Диссертация обсуждена и одобрена на заседании кафедры истории искусств факультета искусствоведения и культурологии Уральского государственного университета им. А. М. Горького.

#### **Структура работы**

Диссертация разделена на два тома. Основная часть (первый том) состоит из введения, пяти глав, заключения, списка использованной литературы и источников. Приложения (второй том) включают иллюстрации и список художников, сотрудничавших с издательствами Екатеринбурга-Свердловска в 1920-е — первой пол. 1950-х гг. (58 имен), с включенным в него каталогом оформленных и проиллюстрированных ими книг (340 названий).

### **Основное содержание диссертации**

**Во введении** обосновывается актуальность исследования, характеризуется степень научной разработанности проблемы, формулируются цель и задачи исследования, определяются его объект и предмет, аргументируются хронологические и территориальные рамки, обозначаются основные источники, излагается методологическая основа, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту.

**Первая глава «Краткая характеристика развития художественной культуры Урала XVIII — нач. XX в.»**. Освоение природно-геологических богатств и развитие на их основе промышленного производства привело к появлению на Урале в XVIII в. горнозаводской культуры. Очагами ее развития стали города-заводы, в частности Екатеринбург, строившиеся по заранее разработанному плану (эту особенность выявила и подчеркнула в первой пол. XIX в. архитектура классицизма), а носителями — беглые люди, в т. ч. старообрядцы, крепостные крестьяне, переселенные на Урал из центра, с севера России, с Украины и приписанные к заводам.

Для обеспечения производства квалифицированными рабочими в Екатеринбурге (позднее и при заводах в других городах) открывается горная школа, в которой обучали, в частности, архитектуре, знаменованию (рисунку), живописи, камнерезному и гранильному искусствам. Т. о., основы художественного образования, связанные с обработкой камня и металла, требующей особой точности рисования, были заложены в городе с первых лет его существования.

Благодаря привозной светской литературе, находившейся в школьных и частных библиотеках, и традиции старопечатных и рукописных книг, проникавших со старообрядцами, на Урале складывалось представление о художественно-графической культуре книги. Правда, открытая в Екатеринбурге в 1803 г. типография горного правления выпустила всего несколько книг и в последующие годы занималась в основном перепечаткой казенных бумаг.

Промышленный характер региона определил прикладной характер его искусства: чертежная графика, камнерезное и ювелирное искусство, златоустовская гравюра на стали, художественные изделия из чугуна, нижнетагильская

лаковая роспись по металлу. Большое место в художественной культуре Урала занимала иконопись. Становление светской живописи в Екатеринбурге в середине XIX в. связано с выпускниками Академии художеств А. И. Корзухиным и Н. М. Плюсниным, в начале XX в. — с воспитанником МУЖВЗ Л. В. Туржанским. Своеобразие уральской природы и ее богатств передал в своих пейзажах и минералогических композициях А. К. Денисов-Уральский.

В к. XIX — нач. XX в. художественная жизнь края активизируется. В 1887 г. в Екатеринбурге по инициативе УОЛЕ параллельно с Сибирско-Уральской научно-промышленной выставкой показана передвижная выставка Академии художеств. Часть произведения после выставки остались в музее УОЛЕ, чья коллекция затем легла в основу собрания Свердловской картинной галереи. В 1895 г. в Екатеринбурге возникло Общество любителей изящных искусств, которое возглавил Ю. О. Дютель, один из ярких представителей архитектуры эклектики, сменившей на Урале во второй пол. XIX в. классицизм. В нач. XX в. в уральской архитектуре распространяется модерн.

Важнейший шаг в развитии искусства на Урале — открытие в 1902 г. Екатеринбургской художественно-промышленной школы, призванной готовить мастеров камнерезного и ювелирного искусства, художественной обработки металла. Некоторые из первых преподавателей и выпускников школы стали первыми художниками уральской книги. В последствии среди свердловских мастеров книжной графики было много воспитанников местной школы (училища).

В период Первой русской революции в Екатеринбурге выходили иллюстрированные сатирические журналы. Рисунки местных художников предвещали появившуюся в городе в 1920-е гг. книжную графику.

К началу XX в. на Урале накапливались традиции театральной и музыкальной культуры. Открывались библиотеки. Собрание книг формировалось при УОЛЕ. В 1899 г. в Екатеринбурге появилась публичная библиотека, получившая имя В. Г. Белинского. Ценным собранием отличалась библиотека ЕХПШ. В эти библиотеки поступали книги по искусству, журналы «Мир искусства», «Старые годы», «Аполлон», демонстрировавшие высокие образцы книжной графики. Т. о., в городе формировались читатели, слушатели, зрители, восприимчивая к искусству публика.

**Вторая глава «Организация издательского дела на Среднем Урале. Агитационная направленность екатеринбургской-свердловской книжной графики 1920-х — нач. 1930-х гг. и ее стилистическая эволюция от модерна к конструктивизму».** Несмотря на потери, нанесенные революцией и гражданской войной материальной и духовной культуре Урала, художественная жизнь края в послереволюционный период заметно оживилась. Все виды искусства в это время обрели агитационную направленность: оформление улиц и площадей (реализация плана монументальной пропаганды, в Екатеринбурге особенно ярко проявившаяся в празднование 1 мая в 1920 г.), театрализованные представления (агитпоезда и агитпароходы, выступления «Синей блузы»), традиционное театральное искусство, плакат, журнальная и книжная графика.

В 1920 г. в Екатеринбурге открылось Уральское отделение Всероссийского государственного издательства (Уралгиз), в 1922 г. — АО «Уралкнига», выпускавшее газеты, журналы, книги и брошюры по политэкономии, философии, истории партии на Урале, текущей политике, художественную литературу просоветской направленности. Новая власть рассматривала печать и книгоиздание как одни из главных средств пропаганды советской идеологии.

Большинство екатеринбургских-свердловских изданий 1920-х гг. — малоформатные, клееные по корешку или собранные по принципу тетрадки брошюры в мягких обложках (т. н. книжка-малышка). В условиях слабой полиграфической базы такая конструкция, характерная для многих советских изданий того времени, позволяла с минимальными материальными и временными затратами выпускать большие тиражи агитационной литературы. Сотрудничавшие с «Уралкнигой» местные художники А. В. Зубов, А. А. Кудрин, А. Н. Парамонов улавливали характерные черты современного агитационного искусства (пропагандистскую литературу, выпускавшуюся центральными издательствами, в это время оформляют мирискусники Б. М. Кустодиев, С. В. Чехонин, Д. И. Митрохин, конструктивисты Л. М. Лисицкий, А. М. Родченко, В. С. Степанова и др.) и воплощали их в обложках и иллюстрациях.

Стилистика первых уральских изданий была эклектичной. Она включала традиции дореволюционных книг для народа, испытавших демократизирующее воздействие передвижнического реализма, опыт работы екатеринбургских графиков в сатирических журналах, влияние искусства плаката. Однако через всю графическую пестроту пробивалась стилистика модерна. Это видно на примере основоположника уральской журнальной и книжной графики А. Н. Парамонова (1874—1949) — выпускника ЦУТР, одного из первых преподавателей ЕХПШ, возобновившей свою работу в 1919 г. в качестве Свободных художественных мастерских. Черты передвижнической жанровой живописи проглядывают в образе уральского мастерового для обложки журнала «Товарищ Терентий» (1923). Влияние плаката, родившегося из книжной и журнальной обложки, а затем оказавшего обратное влияние на книжную графику агитационно-массовой направленности, проявляется в обложках Парамонова к поэмам Н. Асеева «Буденный» (1923) и В. Маяковского «Вон самогон!» (1923). В обеих обложках проглядывают черты модерна: в первой они — в тяготении к графической плоскостности, в характере рисованного шрифта, во второй — в символическом переосмыслении лубочного образа змея-душителя, распространенного в агитационном искусстве красных и белых. Стилистически целен и плакат выполненный в два цвета (красный и черный) издательский знак «Уралкниги» с изображением могучего молодого рабочего с томами К. Маркса, Ф. Энгельса и В. Ленина на плечах, символизирующего стремящийся к знаниям пролетариат, и надпись «УРАЛКНИГА» вдоль нижнего края. Рисунок обобщен, лаконичен, динамичен и бросок. Творческое становление Парамонова проходило на рубеже XIX—XX вв. в период расцвета модерна, и хотя в 1920-е гг., окрашенный авангардными интонациями, этот стиль изживал себя, его влияние сказывалось довольно долго.

Графическую культуру модерна, на которой основывалась методика преподавания в ЕХПШ, как и в большинстве подобных школ России, воспринял ученик Парамонова А. А. Кудрин (1893—1959). Иллюстрации оформленных им для «Уралкниги» агитационных изданий («Враги» А. Бондина, «Житье-бытье», «Колчаковщина», «Новая жизнь», «Половодье» П. Дорохова, «Мы по-хорошему» С. Подъячева) плоскостны, построены на сочетании плавных контур-



ных линий и пятен или штрихов и заливок. Обложки напоминают уменьшенные до книжного формата плакаты после революционных лет. Их декоративная лубочность ассоциируется с графикой «Мира искусства», не чуждой в эти годы плакатности (Б. М. Кустодиев, С. В. Чехонин, Д. И. Митрохин). В обложке к повести «Житье-бытье» в мирискусническую графичность проникают черты конструктивизма, что проявляется и в новой обложке «Товарища Терентия» (1924). Здесь можно было бы говорить о проявлении ар деко, предполагавшего подобное сочетание, но слишком уж был далек (не только географически) индустриализирующийся советский Урал от шика этого стиля, расцветшего в середине 1920-х гг.

К работам Кудрина агитационной броскостью и стилистикой близки работы А. В. Зубова (обложка к рассказу А. Герасимова «Год в колчаковском застенке», 1923; иллюстрации к сборнику очерков В. Зазубрина «Два мира», 1924). Линеарность и плоскостность, идущие от модерна, сочетаются у Зубова с упрощенными и огрубленными формами, характерными для сатирической журнальной графики и дешевых дореволюционных лубочных изданий для народа, и с суггестивностью авангардного искусства.

В нач. 1920-х гг. агитационные формы искусства, опираясь на стилистику модерна, активно использовали приемы лубочных изображений, сатирической журнальной графики. Новая эпоха требовала новых выразительных средств. Овеянный романтикой революции и пафосом всеобщего преобразования, авангард создает конструктивистскую книгу, изменившую представление о книжном искусстве. Главную роль в этом сыграли московские мастера. Эль Лисицкий, А. М. Родченко и др. вырабатывают стилистику конструктивистской книги: четкая графическая конструкция плоскости, геометризация форм и композиции в целом, обнажение материала, выдвигание на первый план функциональных элементов и придание им смыслового значения; в организации обложки (переплета) и страницы ведущая роль отводится тексту; главный стилиобразующий элемент — буква (шрифты рубленые, без засечек), а изобразительный — фотография (фотоколлаж, фотомонтаж), рисованная иллюстрация отрицается; цветовая гамма ограничена (обычно белый, красный, черный); вместо декора используются элементы наборной кассы (жирные линейки, стрелки, точки и т. п.); смысловые узлы и отдельные фразы выделяются масштабом, цветом, композицией, конструктивными построениями.

Конструктивизм проникает в свердловскую книжную графику в середине 1920-х гг. Монтажное построение композиции, шрифтовое решение, ограниченную цветовую гамму видим в обложках сатирико-детективной серии И. Келлера, Б. Липатова «Вулкан в кармане» (Уралкнига, 1925, художник А. В. Зубов), в обложке очерка П. Мурашева «Надеждинск: 1905 год в Надеждинском заводе» (Уралкнига, 1926, художник А. А. Кудрин) и в др. изданиях.

Пик конструктивизма в свердловской книге приходится на нач. 1930-х гг. К этому времени после ряда государственных постановлений, отменявших деятельность частных издательств, «Уралкнига» прекратила существование. Дальнейшее развитие книжной графики на Среднем Урале связано с ее правопреемником Урал. обл. гос. изд-вом (с 1934 г. — Свердлов. обл. гос. изд-во; с 1953 — Свердлов. кн. изд-во; с 1963 — Сред.-Урал. кн. изд-во), вошедшим в систему образованного в 1930 г. Объединения Государственных книжно-журнальных издательств (ОГИЗ) при Наркомпросе РСФСР. УралОГИЗ расширил ассортимент выпускаемой литературы, к оформлению которой привлекались все новые местные и приезжие художники, прежде всего из Москвы.

Фаворский образно сравнивал книгу с архитектурой по принципу функциональности и пространственной организации. Параллели между книжной графикой и архитектурой правомерны и в аспекте развития стилей. В отношении конструктивизма такая параллель очевидна. Уральские мастера книжной графики, как и столичные, увлеченные пафосом нового жизнестроительства, испытывали влияние глобальных художественных процессов, ярким проявлением которых стала свердловская архитектура к. 1920-х — нач. 1930-х гг., существенно изменившая облик города. В это время в Свердловске строятся здания по проектам ведущих отечественных зодчих-конструктивистов и местных архитекторов (М. В. Рейшер, Я. А. Корнфельд, Д. Ф. Фридман, К. Т. Бабыкин, Г. А. Голубев, В. Д. Соколов, П. В. Оранский).

В нач. 1930-х гг. в УралОГИЗе работает комсомольская бригада конструкторов книги: Б. Новиков, В. Щептев, Ю. Цишевский. Последний — Ю. А. Цишевский (1910—1992) — участник конструктивистского творческого объединения «Октябрь» после окончания МПИ (1932) был направлен в Свердловск на работу художественным редактором УралОГИЗа, в 1933 г. он вернулся в Москву. Бригада оформила литературно-художественные сборники «Строим» (1932, обложка З. Коркиной, В. Щептева), «Колхозные огни» (1932, обложка З. Коркиной, В. Щептева), «Рождение чугуна» (1932, обложка О. Бернгарда), «Горящие дни» (1932, обложка О. Бернгарда), сборник рассказов С. Балина «Декада» (1932, обложка Н. Пельтиновича, В. Щептева), повесть К. Тюляпина «Счет оплачен» (1931, обложка А. Щекалиной), учебник по русскому языку «Юным ударникам Урала» (1932, обложка Ю. Цишевского) и др. Эти издания — характерные примеры книжного конструктивизма. В асимметричных и динамичных обложках и переплетах, построенных по принципу монтажа, жесткой графической конструкции, ведущий композиционный элемент — текст. В оформлении полос набора внутри книжного блока используются средства типографской кассы, подчеркивающие асимметричность композиций разворотов, а также документальные фотографии. В обложках литературно-художественных сборников «Оборона» (1933, художник А. М. Громов) и «Строим» (1932) использован фотомонтаж, разработанный А. Родченко в 1920-е гг. и к нач. 1930-х ставший распространенным приемом. Документальная конструктивистская фотография с ее крупными планами, резкими ракурсами, контрастностью изображения, ставшая своего рода «антиподом» пикторалистической фотографии, использовавшей живописные техники для снятия эффекта документальности, отразила динамичный ритм эпохи гигантской индустриализации первых пятилеток. В некоторых свердловских изданиях фотомонтаж имитируется графическими средствами, в чем можно увидеть черту провинциализма, присущую этапу становления свердловской книжной графики (например, обложка книги П. Бажова «Пять ступеней коллективизации», 1930).

Главенство конструктивизма в свердловской книжной графике было недолгим. Набиравшему силу тоталитарному государству необходим был единый стиль, опирающийся на развитую общеевропейскую традицию и понятный большинству населения. После постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» авангард, не «понятный» народу, был вытеснен соцреализмом, ориентированным на передвижнический вариант реалистического искусства XIX в., смелые формы конструктивистской архитектуры сменились «понятными» формами сталинской неоклассики, прославлявшими величие тоталитарной системы. Процесс затронул все виды искусства, в том числе книжную графику. Стилистические изменения были обусловлены не только политическими решениями, но логикой развития самого искусства. И у его творцов, и у потребителей появилось желание вернуться к традиционным формам. Аналогичные процессы в этот период происходили на Западе с той разницей, что искусство там не подвергалось идеологическому давлению со стороны государства (за исключением стран, в которых к власти пришли фашистские режимы).

**Третья глава «Переход к традиционализму свердловской книжной иллюстрации и оформления книги в 1930-е гг.»**. В 1930-е гг. отечественная книжная графика разделяется на иллюстрационную и декоративно-шрифтовую (оформительскую). Иллюстрация, выполняемая отныне черной или цветной акварелью, гуашью, углем, тушью, стремится к реалистичности (используется опыт передвижнической живописи), граничащей с фотографичностью (объем, глубина пространства передаются при помощи тональных переходов — отсюда определение «тональная иллюстрация»), достигает самодостаточности станковой картины, теряя композиционную и стилистическую связь с книжным блоком. Иллюстрация ориентируется на создание единственно возможного зрительного эквивалента литературного произведения. В то же время из нее уходит элемент мировоззренческой индивидуальности художника, взаимодействующей с мировоззренческой индивидуальностью писателя. Жесткая регламентация приемов и средств художественной выразительности на фоне идеологизации привели к появлению штампов. Однако остановить развитие подлинного искусства было невозможно, и при всей тяжести идеологического давления, при ограничении формальных приемов лучшие художники создавали произведения, пережившие свое время. При этом обращение к литературной классике давало возможность уйти от сиюминутных проблем к общечеловеческим ценностям и часто делало для художника иллюстрацию своеобразной «экологической нишей». Декоративно-шрифтовая графика в этот период ориентируется на отечественную книгу первой трети XIX в., асимметричные конструктивистские композиции и рубленые шрифты сменяются строгой симметрией и антиквенными шрифтами.

В 1930-е гг. Свердловск становится не только крупным промышленным, но и культурным центром. К концу десятилетия в городе действовало пять театров, десять высших учебных заведений. Создаются местные отделения союзов советских писателей, художников, композиторов. В 1936 г. начала работать картинная галерея. Однако процесс развития художественной культуры на Среднем Урале, как и во всей стране, в 1930-е гг. был противоречив и глубоко драматичен, главная причинная чему — усиление тоталитарного диктата, жестко ограничивавшего творческие поиски литераторов, музыкантов, исполнителей, режиссеров, художников.

Свердловская архитектура 1930-х гг., следуя общим процессам развития советского искусства, отказывается от конструктивизма, хотя масштаб строительства в этом стиле в Свердловске был столь велик, что его отголоски сказывались до 1940-х гг., и включает в арсенал выразительных средств элементы классических ордерных композиций. В одних постройках черты неоклассицизма преобладали, и эти постройки обретали характерный неоклассический облик (например, главный корпус Уральского индустриального института, архитекторы Г. Я. Вольфензон, Н. П. Уткин, К. Т. Бабыкин). В других же, в частности в здании Окружного дома офицеров с его крупномасштабными ордерными композициями, торжественной башней со шпилем, скульптурным убранством (1937—1941, архитектор В. В. Емельянов), «новые» неоклассические черты соединялись со «старыми» конструктивистскими, что позволяет нам говорить о проявлении в свердловской архитектуре 1930-х гг. советского ар деко.

Развитие издательского дела на Среднем Урале в 1930-е гг. способствовало дальнейшему развитию книжной графики, которая постепенно переходит от конструктивизма к традиционализму, к разделению на иллюстрационную и оформительскую. Расширявшийся ассортимент книжной продукции требовал привлечения большего числа художников, среди которых оказывалось все больше выпускников столичных вузов.

Отголоски конструктивизма проявляются в работах выпускника МПИ, связавшего творческую судьбу с Уралом, Ю. А. Иванова (1908—1970): например, переплеты серии «Уральская библиотека занимательного краеведения» (Свердлгиз, 1936—1937) с фрагментами документальных фотографий и гротескными шрифтами. Классифицирующая тенденция преобладает в оформлении пятитомного собрания «Избранных сочинений» Мамина-Сибиряка (Свердлгиз, 1935—1936), где четко проявляется разделение на иллюстрационную и декоративно-шрифтовую графику: суперобложка Иванова, переплет В. А. Свистальского (1904—1937) — находившегося в это время в Свердловске автора оригинальных иллюстраций к произведениям А. С. Пушкина, симметричны по композиции, шрифты антиквенные.

В свердловской иллюстрационной графике до середины 1930-х гг. еще сохраняются принципы графичности и книжности. Таковы иллюстрации воспитанницы ленинградского ВХУТЕИНа, выпускницы МПИ, с нач. 1930-х гг. жившей в Челябинске и сотрудничавшей со свердловским издательством, В. Н. Челинцовой (1906—1981) к повести А. Подсосова «Лагерь на речке Шунге» и к повести П. Соломеина «В кулацком гнезде» (обе — Уралогиз, 1933). Восприняв графическую культуру, воспринятую от своих учителей — мастеров Серебряного века (Е. Е. Лансере, Д. И. Митрохин, В. М. Конашевич), Челинцова, несомненно, испытала и влияние московской школы гравюры, прежде всего В. А. Фаворского.

Элементы графической условности присутствуют в иллюстрациях выпускника театрального отделения московского ВХУТЕИНа, параллельно с работой в свердловских театрах сотрудничавшего со Свердлгизом, А. И. Константиновского (1906—1958) к повести Ф. М. Решетникова «Подлиповцы» (Свердлгиз, 1935). При этом сделанное им же

оформление (эскиз переплета, титул) уже лежит в русле традиционализма. Позже Константиновский станет характерным представителем тональной манеры. Его иллюстрации нач. 1950-х гг. для ленинградских издательств станковизируются, утрачивают графичность и «книжность», они менее индивидуальны и менее эмоционально выразительны.

В 1930-е гг. начинается стимулированное государством обращение к классике. Для уральской литературы классиком стал Д. Н. Мамин-Сибиряк. В иллюстрациях А. В. Кикина (1898—1963), получившего в московском ВХУТЕИ-Не подготовку живописца-монументалиста и проявившего себя как скульптор (фонтан с фигурой мальчика-рыбака и лягушками в Свердловске; участие в создании надгробия французскому писателю-революционеру А. Барбюсу), сказывается стремление к лаконичности, обобщенности форм. Минимумом изобразительных средств (линейный или штриховой рисунок с незначительной проработкой фигур и фона) Кикин создает экспрессивные, почти гротескные образы («Бойцы», «Три конца», «Горное гнездо» Мамина-Сибиряка, Свердловское отделение Гослестехиздата, 1934). В этой же стилистике Кикиным проиллюстрирована повесть А. Г. Бармина «Рудознатцы» (Свердлгиз, 1935), оформлены (переплет, рисунки на шмуцтитулах, заставки, концовки) «Уральские поэмы» В. В. Каменского (Свердлгиз, 1935), сборник «Дореволюционный фольклор на Урале» (Свердлгиз, 1936), во втором разделе которого опубликованы первые сказы П. П. Бажова. Рисунок Кикина на шмуцтитуле — первая иллюстрация к сказам. Примитивизм в стилистике, идущий от общих тенденций искусства 1910-х — 1920-х гг. (кубизм, футуризм, русский авангард и т. д.) и непосредственно от школы ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, оказался органичным для изобразительной интерпретации литературы на уральскую тематику, в т. ч. уральского фольклора. Примитивизм, характерный и для творчества других художников, сотрудничавших со свердловскими издательствами в 1920-е — 1930-е гг., можно считать особенностью раннего этапа развития свердловской книжной графики.

С середины 1930-х гг. в свердловской книжной графике начинает преобладать тональная манера. Эта тенденция проявилась в иллюстрациях к уже упомянутому пятитомному изданию Мамина-Сибиряка (Свердлгиз, 1935—1936). Иллюстрации ко всем пяти томам расположены на отдельных листах-вклейках. Представлениям о графичности еще отвечают выполненные в технике ксилографии иллюстрации ученика Фаворского по ВХУТЕИНу, более пятнадцати лет проработавшего преподавателем СХУ и воспитавшего многих уральских художников, в их числе В. Воловича, А. А. Жукова (1901—1978) к «Приваловским миллионам» (Т. 1). Иллюстрации же Кикина к «Горному гнезду», «Бойцам» (Т. 2), «Трем концам» (Т. 3), соученика Жукова по ЕХПШ и ВХУТЕИНу Н. П. Голубчикова (1899—1958) к роману «Хлеб» (Т. 4), выпускницы УХПТ Е. В. Гилевой (1907—2000) к рассказам, очеркам и роману «Золото» (Т. 5) уже тяготеют к тональной манере. Все иллюстрации повествовательны.

Обращение к Мамину-Сибиряку помогало уральским художникам проникнуть в историю родного края, постичь его особенности, его менталитет и одновременно давало первый опыт работы с русской литературной классикой. Однако идеологические установки 1930-х гг. ограничивали понимание выдающегося писателя: иллюстраторы акцентировали внимание на социальных противоречиях Каменного пояса, зачастую проходя мимо поэтических сторон горно-заводского быта, красот уральской природы, близости к ней любимых Маминым-Сибиряком героев.

Лирической интонацией, навеянной тематикой произведений и их адресатом, отличаются оформление и иллюстрации А. А. Кудрина к «Рассказам для детей» Мамина-Сибиряка (Свердлгиз, 1938). Со стилистической точки зрения, соединение классицизирующего переплета с рельефным (конгревным) тиснением шагающего старателя и иллюстраций, в которых вновь проявляются черты модерна (рисунки плоскостны, графичны, формы стилизованы, линии орнаментальны), позволяет увидеть в этой работе своеобразное провинциальное ар деко, получившего распространение в Европе и США между двумя мировыми войнами, а в нашей стране — в 1930-е — 1950-е гг. (т. н. «советское ар деко») и сочетавшего, в частности, элементы модерна и ампира.

Еще больше о стилистике ар деко позволяют говорить оформление и иллюстрации Кудрина к первому изданию «Малахитовой шкатулки» П. П. Бажова (Свердлгиз, 1939) — своего рода итогу развития свердловской книжной графики 1930-х гг. Повторяя схему оформления «Рассказов для детей» Мамина-Сибиряка, Кудрин вводит в иллюстрации локальные заливки синего, желтого, зеленого и черного цветов, заостряющие декоративный плоскостно-графический характер изображений и, одновременно, создающие ощущение мистичности. Несмотря на утверждавшиеся в отечественной книжной графике 1930-х гг. принципы живописно-пространственной иллюстрации, Кудрин в очередной раз обращается к стилистике модерна. Можно сказать, что сами сказы Бажова, основанные на сближающейся с символизмом мистике уральского фольклора, провоцируют иллюстратора на стилистику модерна, которая в той или иной степени проявится в дальнейшем в работах других художников. Иллюстрации Кудрина, представляющие собой, несмотря на изобразительную неравнозначность, завершённую серию, интересны как одна из первых попыток проникновения в специфическую образность уральского фольклора.

Творчество Мамина-Сибиряка и Бажова оказалось для свердловских иллюстраторов, выполнявших заказы лишь местных издательств, той «экологической нишей», какой для столичных мастеров была русская и мировая классика. Интерпретируя выдающихся уральских писателей, местные графики, накапливали творческий опыт и способствовали постижению и дальнейшему развитию художественной культуры региона.

**Четвертая глава «Свердловская книжная графика периода Великой Отечественной войны. Роль столичных мастеров, эвакуированных на Урал, в ее развитии».** Период Великой Отечественной войны — особая страница в развитии культуры нашего региона, ставшего одним из центров эвакуации. Вслед за промышленными предприятиями в уральские города, в частности в Свердловск, из центральных и западных районов приезжают научные и учебные заведения, учреждения культуры и творческие коллективы, чье присутствие обострило художественную жизнь края. В это время в Свердловске созданы симфонический оркестр и хоровая капелла, Уральский народный хор, хор Областного радиокомитета и оркестр народных инструментов. В 1943 г. наряду с уже существовавшей студией кинохроники, запечатлевавшей тыловые будни Урала, создается киностудия игровых фильмов.

Пережив резкое сокращение финансирования, эвакуацию столичных театров, уход на фронт актеров и работников сцены, свердловские театры ускоренно осваивают военно-патриотический репертуар. С 1943 г., после перелома в ходе военных действий, театры наряду с произведениями военно-патриотической направленности обращаются к классическому наследию, что было связано с наметившимся в художественной культуре стремлением к гуманизму, утверждению высших человеческих ценностей.

В изобразительном искусстве периода войны особое место занял плакат. Возрождая традицию «окон РОСТА» времен гражданской войны, московские «окна ТАСС» объединили художников и поэтов. В Свердловске по инициативе А. Г. Вязникова и Г. В. Ляхина стали выходить агитвитрины «В бой за Родину!», оперативно отражавшие главные события фронта и тыла. К работе над политплакатами и агитвитринами подключились свердловские художники А. А. Анисимов, О. Э. Бернгард, Н. П. Голубчиков, А. П. Давыдов, А. А. Кудрин, М. П. Радин и эвакуированные в наш город столичные мастера С. Я. Адливанкин, А. И. Порет, В. И. Говорков, В. И. Таубер и др. Многие свердловские художники ушли на фронт, где в боевых условиях создавали зарисовки, портреты сослуживцев, карикатуры, плакаты. В творчестве оставшихся в тылу и эвакуированных в Свердловск художников патриотизм проявлялся не столько в военной тематике, сколько в изображении героического труда, в портретах передовиков производства, ученых, деятелей культуры, в создании тяготеющих к эпичности уральских пейзажей (Ю. Р. Бершадский, Г. А. Мелентьев, А. П. Давыдов, Н. П. Голубчиков, И. К. Слюсарев). Значительными событиями художественной жизни города военных лет становились выставки, в которых участвовали местные и приезжие мастера. В 1942 г. в рамках «Декады искусства Урала» прошла выставка, посвященная 25-летию Октябрьской революции. В 1944 г. состоялась выставка «Урал — кузница оружия».

Находящееся под строгим идеологическим контролем государства, книгоиздание во время войны также было подчинено военно-патриотическим целям. Тематический репертуар свердловских изданий 1941—1942 гг. был небогат: документальные рассказы о боевых действиях и фронтовых подвигах, инструкции по проведению сельхозработ, отчеты о промышленной деятельности, общественно-политические сочинения и исторические обзоры, посвященные жизни народов оккупированных стран и т. п. Это брошюры небольшого формата, напечатанные на газетной бумаге, практически без иллюстраций, со скромными графическими рисунками на обложках, авторы которых зачастую не указывались. Постепенное налаживание работы тыла, нахождение в Свердловске наряду с уральскими столичных литераторов стимулировало выпуск и художественной литературы, основной направленностью которой стала военно-патриотическая.

В ноябре 1942 г. к 25-летию революции Свердлгиз выпустил литературно-художественный сборник «Говорит Урал», (авторы П. П. Бажов, Л. К. Татьяничева, К. Г. Мурзиди, А. А. Караваева, Л. И. Скорино, К. В. Рождественская, М. С. Шагинян, В. М. Важаев и др.). Эскиз почти плакатного в своей лаконичности переплета, с которого грозно смотрит дуло пушки, и первые заставки к разделам сборника создал московский художник В. И. Таубер (1901—1990) — один из первых иллюстраторов сказов Бажова, в годы войны живший в Ревде и Свердловске. В качестве иллюстраций были использованы станковые рисунки документального характера («Сборка танка», «Литье стали», «На сборке авиабомб», «У памятника Я. М. Свердлову») московского художника П. В. Васильева (1899—1975), командированного на Урал в октябре 1941 г. для работы на заводах и в госпиталях. В сборнике воспроизведены также офорт украинского графика М. Г. Дерегуса (1904—1997) «Старо-тагильский завод» и акварель ленинградской художницы А. И. Порет «Свердловск», имеющие ассоциативную связь с текстами. Станковые работы, стилистически и композиционно не согласующиеся с переплетом и заставками, придают изданию эклектичность. Однако недостатки оформления не умаляют значимости сборника. Он стал радостным событием культурной жизни города.

Ученица К. С. Петрова-Водкина и П. Н. Филонова, А. И. Порет (1902—1984), до войны сотрудничавшая с журналами «Чиж» и «Еж», оформлявшая книги, главным образом детские, для центральных издательств, находясь в эвакуации, выполняла заказы Свердлгиза, делала политические плакаты. В ее работах для свердловского издательства (оформление и иллюстрации к «Балладам» О. Высоцкой, 1942; переплет повести И. Ликстанова «Красные флажки», 1943) проявились традиции ленинградской книжной графики, идущие от «Мира искусства»: плоскостность, линейность, стилизаторство, эстетизм.

В. И. Таубер оформил и проиллюстрировал два издания новых сказов Бажова: «Ключ-камень» (Свердлгиз, 1942) и «Сказы о немцах» (Свердлгиз, 1943). Оформление и изобразительный ряд «Ключ-камня» стилистически разнородны: цветной пространственный рисунок на переплете (фактически иллюстрация к «Серебряному копытцу»), заставки, концовки и размещенные в тексте рисунки, выполненные тушью и пером в штриховой манере, тяготеющей к иллюзорной пространственности, соединены с расположенными на отдельных листах-вклейках декоративными, плоскостно-графическими черно-белыми иллюстрациями. Несмотря на эту эклектичность, удивительно нарядное для военного времени издание имело большой эмоциональный отклик у читателей, особенно маленьких. Оформление содержащего элемент политической сатиры сборника «Сказы о немцах», в котором соединились две главные темы уральской литературы военного времени: тема Урала и антифашистская тема, целостно. Сборник был выпущен в мягкой обложке, на однотонном фоне которой графическое изображение героя сказа «Про главного вора» — холеного немца в баварском костюме с трубкой в руке. Стилистически графичные заставки, концовки, текстовые иллюстрации, выполнены тушью и пером, носят сатирический характер. Вслед за писателем художник подчеркивает и утрирует нелюбовь немцев. Политическая, антинемецкая направленность сказов и иллюстраций была оправдана историческими обстоятельствами.

Заметное явление уральской книжной графики военных лет — работы студента МХИ, в последствии известного графика В. Е. Цигалья (1916—2005), приехавшего в Свердловск в 1942 г. Участь на живописном факультете, с начала войны Цигаль проявил интерес к агитплакату и стал посещать мастерскую Д. С. Моора, а затем перешел на графиче-

ский факультет института. В Свердловске Цигаль активно включился в художественную жизнь города. В 1943 г. он оформил и проиллюстрировал литературно-художественный сборник «Мы с Урала» (издание Свердл. обл. управления трудовых резервов), в который вошли произведения уральских и находившихся в эвакуации литераторов, посвященные настоящему и прошлому Урала. Плакатно лаконичное решение обложки позволяет вспомнить эстетику конструктивистской книги. Здесь явно сказалось влияние Моора, входившего в объединение «Октябрь». Изображению на переплете стилистически соответствуют расположенные в тексте условно-графичные иллюстрации, в которых начинающий художник создал эмоционально яркие образы (Прошка из рассказа Д. Мамина-Сибиряка «Кормилец», Иванко-Крылатко из сказа П. Бажова, Шурка из «Воспитания» М. Шагинян). Из общей композиции выбиваются размещенные на отдельных листах, тяготеющие к тональной манере штриховые рисунки документального характера, на которых запечатлены сцены труда на уральских заводах (сборка танков, прокат стали). Уйдя в 1943 г. на фронт с Уральским добровольческим танковым корпусом, Цигаль совмещал обязанности солдата с должностью художника поллитотдела: рисовал портреты гвардейцев, сцены фронтового быта, архитектурные памятники, жителей освобожденных городов. Эти рисунки были изданы альбомом «Герои боев» (1945, изд-во «Уральский рабочий»). Оформление альбома типично для 1930-х — нач. 1950-х гг.: большеформатное издание с лаконичными переплетом и симметричным по композиции титулом (художник-оформитель не указан).

После войны Цигаль еще некоторое время поддерживал творческую связь с Уралом. В 1945 г. Свердлгиз выпустил книжку-малышку детских стихов Е. Ружанского «Дружок» с обложкой Цигалья и иллюстрациями Е. В. Гилевой. В 1946 — «Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина с обложкой и иллюстрациями Цигалья, в которых художник передал повадки, антропоморфные черты героев-животных (в дальнейшем животные станут постоянными персонажами живописных, графических, иллюстрационных и декоративных произведений Цигалья); шестой выпуск детского литературного сборника «Боевые ребята» с произведениями уральских и находившихся в эвакуации писателей, рассказами из истории Урала, в оформлении которого Цигаль акцентирует лирические интонации. В перечисленных работах проявилось идущее от агитплаката умение организовать композицию, стилизовать формы.

Среди московских художников, работы которых публиковались Свердлгизом во время войны, — А. Н. Яр-Кравченко (1911—1983), приезжавший в Свердловск в 1942 г. для издания фронтовых рисунков, которые послужили иллюстрациями к книге Л. Перепелова «Ленинградские летчики» (1942), Т. В. Эйгес (1913—1991), выполнившая рисунки к книге И. Садофьева «У родимого села» (1942), А. П. Коровина (1914—1996), оформившая книжку А. Кузнецовой «Саперы» (1942). По конструкции названные издания — малоформатные брошюры (книжки-малышки). Иллюстрации близки стилистически: выполненные карандашом или пером и тушью в реалистической манере рисунки с большей или меньшей степенью проработки деталей.

Свердловские художники книги были потеснены приехавшими в эвакуацию столичными мастерами (так же как свердловские театральные коллективы вынуждены были во время войны уступить свои площадки столичными театрам) и занимались главным образом агитплакатами. В качестве исключения назовем несколько работ Е. В. Гилевой, начавшей свой творческий путь в середине 1930-х гг. Во время войны определилась направленность ее творчества — детская книга и закрепилась стилистика — реалистическая манера изображения (сначала рисунок, выполненный тушью и пером, позднее акварельный рисунок), лежащая в русле советской иллюстрационной графики 1930 — нач. 1950-х гг. В этой манере выполнены перовые рисунки к стихотворению Дж. Алтаузена «Родина смотрела на меня» (1941), рисунки к сборнику детских военно-патриотических стихов А. Барто «Родная улица» (Свердлгиз, 1942), к сборнику детских стихов Е. Хоринской «Спичка-невеличка», написанных уже не на военную тематику (Свердлгиз, 1944), и к уже упомянутой книжке Е. Ружанского «Дружок» (Свердлгиз, 1945). Теплота, душевность, лиризм, а порой и сентиментальность, умение раскрыть и передать мир детских впечатлений и переживаний станут отличительными чертами последующих работ Гилевой.

Период Великой Отечественной войны стал особым этапом в истории свердловской книжной графики. Прерванное чрезвычайными обстоятельствами, ее развитие получило творческий импульс от приезжих художников, сотрудничавших в этот период со Свердлгизом и другими издательствами, находившимися в городе. В суровой, но насыщенной культурными событиями атмосфере военных лет проходило становление творческой индивидуальности budding художников свердловской книги, определивших дальнейшее развитие книжного искусства на Среднем Урале.

**Пятая глава «Станковизм в свердловской книжной графике послевоенных лет и начало его преодоления в первой пол. 1950-х гг.».** На всеобщий восторг победы и непродолжительное раскрепощение общества, насупившее после войны, государство ответило усилением тоталитарного гнета, проявившимся в искусстве не менее остро, чем в других сферах. Утвердившиеся в довоенный период догмы соцреализма стали трактоваться еще более жестко. Произведения литературы, музыки, изобразительного искусства, не отвечавшие его канонам, подвергались строжайшей критике как формалистические, безыдейные, антисоветские, наглядное свидетельство чему — постановление Оргбюро ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от 14 августа 1946 г. (сюда же можно отнести постановление «О кинофильме “Большая жизнь”», 4 сентября 1946 г.; «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», 10 февраля 1948 г.), в котором под предлогом защиты интересов советского народа и государства клеймилось творчество выдающихся представителей отечественной культуры, якобы предавших традиции русской и зарубежной классики. К середине 1950-х гг. в связи со смертью Сталина и последовавшими изменениями в жизни государства диктат в сфере художественной культуры смягчился, наметились предостепенные тенденции, проявившиеся в отходе от жестких догм соцреализма.

В книжной графике сохранялось обозначившееся в 1930-е гг. разделение на оформительскую и иллюстрационную. Начавшаяся в середине 1930-х гг. станковизация иллюстрации в к. 1940-х — нач. 1950-х достигла кульминации. Т. н. «тональная иллюстрация» утратила качества графичности и книжности, превратившись практически в станковую

живопись. В оформительской графике господствовал традиционализм. При этом ориентация на русскую классицистическую книгу первой трети XIX в. нередко оборачивалась помпезным украшательством, так ярко проявившимся в архитектуре послевоенного десятилетия.

Культурная жизнь Свердловска постепенно возвращалась в мирное русло. К концу войны в репертуаре Свердловского драмтеатра классическая драматургия преобладала над советской, что оказалось недопустимым с идеологической точки зрения. В постановлении Оргбюро ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26 августа 1946 г.) Свердловский драмтеатр наряду со столичными театрами подвергся критике за недостаточное отражение на сцене современной советской действительности. После постановления количество спектаклей по пьесам советских драматургов значительно увеличилось. Однако новаторские поиски в области драматургии, режиссуры и сценографии не поощрялись.

Заканчивали прерванную войной учебу вернувшиеся с фронта художники. Оживлялась выставочная деятельность. Проходили областные и персональные выставки. Произведения свердловчан чаще, чем до войны, экспонировались на республиканских и всесоюзных смотрах. В целом возросло мастерство свердловских художников, разнообразнее становилась тематика работ. Однако, как и в довоенный период, творческие поиски сдерживались идеологическими установками государства. В агитационно-массовой графике (плакат, газетный и журнальный рисунок) появились элементы бытовой повествовательности. Тематический репертуар станковой графики составляли жанровые композиции, пейзажи, в том числе городские. В живописи, как и в 1930-е гг., пропагандировалась работа над картиной, прежде всего т. н. тематической. В портрете преобладали образы передовиков промышленного производства и колхозников. В пейзаже, как и в 1930-е гг., поощрялось стремление к картинности, увлечение этюдами критиковалось. Начиная развиваться монументальная живопись, в которой зачастую проявлялись внешняя парадность и объясняемая отсутствием опыта у свердловских художников скудность изобразительных средств. Сходные явления наблюдались в станковой и в монументально-декоративной скульптуре. В свердловской архитектуре продолжала господствовать неоклассическая стилистика, обретшая на рубеже 1940-х — 1950-х гг. особую помпезность, нередко оборачивавшуюся украшательством. Во внешней и внутренней отделке общественных зданий активно использовались ордерные композиции, лепнина, декоративные росписи. Характерное явление свердловской, и не только свердловской, художественной культуры послевоенных лет — реконструкция Горсовета (1947—1954, арх. Г. А. Голубев). Декорированное колоссальным ордером, увенчанное башней с часами и шпилем, здание стало и символом Победы, и, одновременно, символом тоталитарной системы в областном центре.

Наряду с другими видами изобразительного искусства в Свердловске продолжала развиваться книжная графика, чему способствовало восстановление после экстремальных условий войны и дальнейшее развитие в городе издательского дела, повышение профессионального уровня местных художников, опыт, накопленный ими в довоенный период и во время войны, когда в Свердловске в эвакуации находились столичные мастера.

Хотя в отечественной книжной графике послевоенного периода господствовала станковизированная тональная иллюстрация, в некоторых свердловских изданиях (прежде всего, иллюстрации к сказам Бажова, требующим условности изобразительного языка) вновь заметны стилистические черты графики рубежа XIX—XX вв.: «Огневушка-Поскакушка» (Свердлгиз, 1949), «Синюшкин колодец» (Свердлгиз, 1950), «Про Великого Полоза» (изд. Свердл. отделения Худ. фонда СССР, 1949) — художник А. А. Кудрин; «Серебряное копытце» (изд. Свердл. отделения Худ. фонда СССР, 1948) — художник М. П. Радин (1901—?); «Каменный цветок» (Свердлгиз, 1949), «Медной горы Хозяйка» (Свердлгиз, 1950), иллюстрации к сказам «Горный мастер», «Ермаковы лебеди» из сборника «Малахитовая шкатулка» (Свердлгиз, 1949), «Сказка о золотом петушке» А. С. Пушкина (изд. Свердл. отделения Худ. фонда СССР, 1949) — художник М. Я. Щировский (1896—1968), вернувшийся в Советский Союз в 1946 г. Родившись в Екатеринбурге, затем продолжительное время прожив на Дальнем Востоке, в Китае, где он работал декоратором русского балета, Щировский испытал влияния искусства Серебряного века, на котором во многом базировалась культура русской эмиграции.

Традиции графики рубежа XIX—XX вв., связанные с первыми выпускниками местной художественной школы, чье творчество формировалось под влиянием стилистики модерна, получили после войны новый импульс от вернувшегося из эмиграции художника. Такое продолжительное использование свердловскими художниками книги изобразительного языка рубежа веков можно объяснить пока еще сохранявшимся провинциализмом местной книжной графики, ее «законсервированностью», проявлением наступившего после войны и недолго продлившегося раскрепощения отечественной художественной культуры и последним витком «советского ар деко» в провинциальном варианте.

Стилистические черты, заимствованные из графической культуры первой трети XX в., еще сохраняются в отдельных иллюстрациях к изданию «Малахитовой шкатулки» Бажова 1949 г. (Свердлгиз): уже названные иллюстрации Щиrowsкого к сказам «Горный мастер», «Ермаковы лебеди», иллюстрация Кудрина к «Золотому волосу», О. Д. Коровина (1915—2002) к «Приказчиковым подошвам», «Сочневым камешкам». Иллюстрации же Гилевой к «Огневушка-поскакушке», «Голубой змейке», Кудрина к «Тараканьему мылу», Коровина к «Тютюкиному зеркальцу» и др. выполнены в тональной манере. Для одних художников она стала органичной (Гилева, Коровин). Для других, в частности для Кудрина, воспитанного на пластической культуре модерна, ее влияние оказалось отрицательным. Штампы тональной иллюстрации подчинили себе талантливого художника.

В русле станковой иллюстрации 1930-х — нач. 1950-х гг. развивалось творчество Гилевой. От штриховых рисунков 1930-х гг. и военных лет она постепенно перешла к техникам черной и цветной акварели, соуса и т. д., став характерным представителем тональной манеры в свердловской книжной графике послевоенного десятилетия. Художница сотрудничала со свердловским издательством, иллюстрируя детские книги Д. Мамина-Сибиряка, П. Бажова, К. Филипповой, Е. Долиновой, Е. Хоринской, Ю. Цехановича, Е. Трутневой, А. Крутикова и др. Созданные Гилевой образы

детворы вписываются в контекст своей эпохи, когда от искусства требовалось изображать действительность в приукрашенном виде. Однако умение художницы передать независимую от времени детскую непосредственность придает ее персонажам искренность (иллюстрации к «Повести о детстве» А. Крутикова, Свердловгиз, 1948; к рассказам «Для детей» Д. Мамина-Сибиряка, Свердлов. кн. изд-во, 1957 и др.).

Черты станковизма ярко проявляются в работах преподавателя Свердловского художественного училища О. Д. Коровина: иллюстрации к «Евгению Онегину» А. Пушкина (Свердловгиз, 1949), к повести Н. Кальмы «Дети Горчичного рая» (Свердловгиз, 1950), к роману Н. Островского «Как закалялась сталь» (Свердловгиз, 1950), к роману Э. Л. Войнич «Овод» (Свердловгиз, 1951). Эмоциональная выразительность образов сочетается у Коровина со стремлением к оригинальности изобразительных средств в рамках существующего метода. Обращение к зарубежной литературе и отечественной классике — определенный шаг не только в развитии издательского дела на Среднем Урале, но и в развитии книжной графики. С расширением тематического репертуара свердловские художники получили большие возможности для творческого роста.

Апогей станковизма в свердловской книжной графике послевоенного периода — иллюстрации к «Малахитовой шкатулке» 1952 г. (Свердловгиз), демонстрирующие полное господство тональной манеры. Цветные акварельные иллюстрации Коровина, Кудрина, В. Ф. Васильева (1923—1986), практически не различимые по манере исполнения, максимально сближаются со станковой картиной. Размещенные на отдельных листах-вклейках, они не органичны пространственной структуре книжного блока и могут рассматриваться как самостоятельные, не связанные с книгой произведения. С точки зрения образной трактовки иллюстрации носят бытовой характер.

В свердловской декоративно-шрифтовой графике послевоенного десятилетия сохранялась классицизирующая тенденция. При оформлении переплетов, обложек, титульных листов использовались симметричные композиции, антиквенные шрифты с засечками, симметричная орнаментика; полосы набора в текстовом блоке также организовывались симметрично. Один из распространенных видов переплета того времени — цельнотканевый переплет (картонные сторонки, оклеенные цельным куском материала). Таковы переплеты двенадцатитомного собрания сочинений Д. Н. Мамина-Сибиряка (Свердловгиз, 1948), трехтомного собрания сочинений А. П. Бондина (художник А. Реудин, Свердловгиз, 1948), сочинений И. С. Панова (художник Ю. Иванов, Свердловгиз, 1949), А. Ф. Савчука (художник М. Щировский, Свердловгиз, 1949). Строгостью и графической выразительностью отличаются переплеты, титульные листы, орнаментальные заставки, буквицы, созданные по эскизам Д. Б. Шимилиса (р. 1921), приехавшего в Свердловск в 1951 г. по распределению после окончания художественного факультета Московского текстильного института. Не имея специального полиграфического образования, он, тем не менее, достиг в этой области значительных успехов.

Яркие образцы свердловской декоративно-шрифтовой графики, в которых наглядно проявилась классицизирующая тенденция, — издания «Малахитовой шкатулки» Бажова 1949 и 1952 гг., иллюстрации к которым рассмотрены выше. Обе книги оформлены Ю. А. Ивановым. Книги крупноформатные; композиционные схемы оформления аналогичны, построены на ярко выраженной симметрии, которая придает внешнему облику величавость и торжественность, что наряду со сходством некоторых элементов книжного декора с декором архитектурным позволяет провести параллель между послевоенной декоративно-шрифтовой графикой и архитектурой сталинской неоклассики, ставшей на рубеже 1940-х — 1950-х гг. особенно помпезной.

С к. 1940-х гг. свердловское издательство выпускало большое количество иллюстрированных книжек для детей. В условиях жесткой регламентации средств художественной выразительности детская книга оставалась единственной возможностью для свободы творчества, пускай и относительной. Одним из лучших свердловских художников детской книги стал Л. А. Эппле (1900—1980). Человек интересной и нелегкой судьбы, Эппле с конца 1940-х гг. выполнял заказы Свердловгиза, сначала анонимно (иллюстрации к рассказам Д. Н. Мамина-Сибиряка «Для детей», 1947; издание вышло без указания имени иллюстратора), затем с указанием авторства. Его работам присущи художественная выдумка, юмор, изобретательность, в которых проявляются лучшие традиции отечественной детской иллюстрации, восходящие к мирискусникам и затем развитые В. М. Конашевичем. Наиболее удачная работа Эппле послевоенного десятилетия — иллюстрации и оформление к сказке П. П. Ершова «Конек-горбунок» (Свердловгиз, 1948), где декоративные, графичные по стилистике рисунок переплета, композиция титульного листа, страничные иллюстрации и заставки создают единый ансамбль, органичный книжной форме. Отметим «Мойдодыра» К. И. Чуковского (Свердловгиз, 1950) с иллюстрациями Гилевой. По конструкции это книжка-тетрадка в мягкой обложке. В цветных рисунках, свободно расположенных на разворотах вместе с текстом, проявляются и присущее художнице умение передать мир детских ощущений, и упомянутые в связи с Эппле традиции отечественной детской иллюстрации, и предвестие грядущих изменений в отечественной книжной графике, а именно, стремление к композиционной и стилистической связанности иллюстраций с книгой и далее — к синтетичности книжного оформления.

В конце 1940-х гг. начинается творческий путь В. М. Воловича (р. 1928), с именем которого будут связаны последующие достижения свердловской книжной графики. Одной из первых удач художника стало оформление и иллюстрации к сказке-были М. М. Пришвина «Кладовая солнца» (Свердлов. кн. изд-во, 1953). Это большеформатное издание в твердом переплете. Хотя Волович еще придерживается принципов, господствовавших в отечественной книжной графике в 1930-е — нач. 1950-х гг., вся книга словно пронизана единым движением, здесь уже ощущаются новые тенденции, которые разовьются во второй половине 1950-х гг., а именно — стремление к ансамблевости в книжном искусстве. Ансамблевость, архитектоничность, стремление подчинить изображение книжной форме проявятся в работах самого Воловича и других художников свердловской книги в конце 1950-х — 1960-е гг.

### **Заключение**

В заключении подведены итоги работы, сделаны основные выводы, намечены перспективы дальнейшего исследования. В течении трех десятилетий в Екатеринбурге-Свердловске сложился новый для Урала вид искусства —

книжная графика. Развиваясь в русле отечественного искусства, она испытала значительное влияние петербургской-ленинградской и московской графических школ, прошла с ними сходную стилистическую эволюцию. Одновременно, несмотря на нивелирующие тенденции культуры советского времени, в уральской книжной графике начали формироваться региональные особенности, определяемые местным менталитетом, складывавшимся на протяжении нескольких веков под влиянием природных, экономических и исторических условий Урала. Эти особенности проявились и в трактовке образов уральского фольклора, литературы, и в восприимчивости к тем новым явлениям искусства XX в., которые оказались органичны горнозаводскому краю. Став неотъемлемой частью культуры своих лет, местная книжная графика подготовила достижения уральского искусства книги второй пол. XX в.

Основные положения и выводы диссертации отражены в следующих публикациях автора:

**Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах, определенных ВАК РФ:**

1. *Филинкова А. Н.* Научно-практическая конференция «Уральские издательства — уральским библиотекам // Известия Уральского университета. — 2005. № 35. Сер. 2, Гуманитарные науки. Вып. 9. — С. 299—302. — 0,3 п. л.
2. *Филинкова А. Н.* Свердловская книжная графика 1920—1930-х гг. // Известия Уральского государственного университета. — 2005. № 39. Сер. 2, Гуманитарные науки. Вып. 10. — С. 236—252. — 0,7 п. л.
3. *Филинкова А. Н.* Художники свердловского ОГИЗ 1941—1945 гг. // Архитектура. Строительство. Дизайн. — 2005. № 3. — С. 88—91. — 0,3 п. л.
4. *Филинкова А. Н.* Искусство уральской книги. К 85-летию издательского дела в Екатеринбурге. Выставка в Свердловской областной универсальной научной библиотеке им. В. Г. Белинского // Известия Уральского государственного университета. — 2006. № 47. Сер. 2, Гуманитарные науки. Вып. 12. — С. 346—355. — 0,6 п. л.
5. *Филинкова А. Н.* Черно-белое золото Виталия Воловича // Известия Уральского государственного университета. — 2008. № 55. Сер. 2, Гуманитарные науки. Вып. 15. — С. 79—89. — 0,7 п. л.

**Научные статьи, опубликованные в научных сборниках и периодических изданиях, тезисы докладов и выступлений:**

6. Уральское искусствоведение на рубеже XX—XXI веков: Каталог выставки искусствоведческих публикаций / Авт. проекта, вступит. ст., науч. ред. С. В. Голынец; Сост. *А. Н. Филинкова*. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. — 128 с.: ил. — 2 п. л.
7. Передвижная академическая выставка «Урал»: Художники Екатеринбурга: Каталог: Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство. Ювелирное искусство / Науч. ред., авт. вступ. ст. *А. Н. Филинкова*; Сост. З. Ю. Таурова, Г. С. Холодова, *А. Н. Филинкова*; Консультант С. В. Голынец. — Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 2004. — 36 с.: ил. — 0,2 п. л.
8. *Филинкова А. Н.* «Урал»: от Екатеринбурга до Ханты-Мансийска [О передвижной академической выставке Урал] // УрФО. — 2005. Январь-февраль. № 1—2. — С. 64—65. — 0,2 п. л.
9. *Филинкова А. Н.* Новая региональная политика Академии. Передвижная академическая выставка «Урал» // Декоративное искусство. — 2005. № 3. — С. 36—39. — 0,3 п. л.
10. *Филинкова А. Н.* Мастера свердловской книги в годы Великой Отечественной войны // Урал. — 2005. № 5. — С. 290—293. — 0,3 п. л.
11. *Филинкова А. Н.* Художники свердловской книги в годы Великой Отечественной войны // Письма с фронта. Библиотека им. В. Г. Белинского — 60-летию Победы. — Екатеринбург, 2005. — С. 57—61. — 0,3 п. л.
12. *Филинкова А. Н.* А. Н. Парамонов и А. А. Кудрин — первые художники свердловской книги // Третьи Чупинские краеведческие чтения: Мат. конф. — Екатеринбург, 2006. — С. 140—149. — 0,5 п. л.
13. *Филинкова А. Н.* У истоков книжной графики Среднего Урала // Литература Урала: История и современность: Сб. статей. — Екатеринбург, 2006. — С. 102—114. — 0,6 п. л.
14. *Филинкова А. Н., Черепов В. А.* Волович Виталий Михайлович // Бажовская энциклопедия. — Екатеринбург, 2007. — С. 81—83. (2 с. — 82, 83). — 0,2 п. л.
15. *Филинкова А. Н.* Казанцева Нина Павловна // Бажовская энциклопедия. — Екатеринбург, 2007. — С. 193. — 0,1 п. л.
16. *Филинкова А. Н.* Кетов Георгий Иванович // Бажовская энциклопедия. — Екатеринбург, 2007. — С. 203. — 0,1 п. л.
17. *Филинкова А. Н.* Киприн Спартак Семенович // Бажовская энциклопедия. — Екатеринбург, 2007. — С. 204. — 0,1 п. л.

**Список аббревиатур**

АХРР — Ассоциация художников революционной России  
 ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт  
 ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские  
 ГАСО — Государственный архив Свердловской области  
 ГРМ — Государственный Русский музей  
 ЕМИИ — Екатеринбургский музей изобразительных искусств  
 ЕХПШ — Екатеринбургская художественно-промышленная школа  
 ИГМИИ — Ирбитский государственный музей изобразительных искусств  
 МГУ — Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
 МПИ — Московский полиграфический институт



МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества  
МХИ — Московский художественный институт  
ОМПУ — Объединенный музей писателей Урала  
ПАСО — Партийный архив Свердловской области  
РАХ — Российская академия художеств  
РГБ — Российская государственная библиотека  
РНБ — Российская национальная библиотека  
СОКМ — Свердловский областной краеведческий музей  
СОУНБ — Свердловская областная универсальная научная библиотека им. В. Г. Белинского  
СХУ — Свердловское художественное училище  
УОЛЕ — Уральское общество любителей естествознания  
УрГАХА — Уральская государственная архитектурно-художественная академия  
УрГУ — Уральский государственный университет им. А. М. Горького  
УрО РАН — Уральское отделение Российской академии наук  
УХПТ — Уральский художественно-промышленный техникум  
ЦУТР — Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица в Петербурге